
Entretien de Guy Lelong avec les étudiants à la suite de sa conférence intitulée

Les littératures à contraintes donnée le 03/04/2012 à l'ESAA

Pour nous parler des littératures à contraintes, Guy Lelong, écrivain, critique et chercheur, s'appuie sur certaines des analyses qu'il a produites ainsi que sur les fictions qu'il a réalisées selon cette méthode. Un nombre important de fictions du xx^e siècle ont opéré un renversement de la « forme » et du « fond ». Plutôt que de mettre en forme une histoire déterminée au préalable, ces fictions inventent une histoire à partir de contraintes formelles élaborées en premier. De Mallarmé, voire Proust, au Nouveau Roman, de Raymond Roussel à l'Oulipo, de Georges Perec à Mark Z. Danielewski, des écrivains ont, à des degrés variables, inventé tout ou partie de leurs fictions à partir de contraintes ou de règles. Pour être ainsi « contraintes », ces fictions mettent en avant les propriétés de l'écriture qu'elles explorent, au point d'en presque faire leur sujet principal : structure de récit, montage de séquences narratives, construction de la phrase, rythme, sonorité... Les univers imaginaires produits par ces fictions « langagières » ont pour intérêt d'offrir des représentations atypiques des univers factuels auxquels elles se rapportent. La conservation restauration de tels types de textes posent des problèmes spécifiques et complexes.

ETUDIANT : Vous avez assez peu parlé de vous pendant la conférence, et on se questionnait sur votre parcours, comment vous en êtes arrivé à ce que vous faites, à votre travail ?

GUY LELONG : Je me suis intéressé dès l'adolescence à la musique, aux arts plastiques, à la littérature. J'ai lu Proust et Mallarmé très jeune. Mais par ailleurs, j'ai commencé à faire des études d'architecture et à avoir une activité salariée dans ce domaine là. J'avais toujours eu envie d'écrire, mais ça ne donnait que moyennement des résultats. Puis j'ai découvert assez tard, un peu par hasard, qu'il y avait une théorie de la littérature, que l'on pouvait formaliser tout cela, et en fait c'est ça qui m'a donné les outils et je me suis rendu compte que l'écriture ce n'était pas qu'une question d'inspiration, mais un travail formalisé. Voilà, c'est comme ça que ça a commencé. Très vite, j'ai rencontré un groupe de gens qui travaillaient dans la lignée du [Nouveau Roman](#), à travers des séminaires, etc. Et surtout très rapidement, on a monté une revue qui s'appelait la revue [Conséquences](#), qui a existé entre 1983 et 1991, qui était une revue de théorie, mais pluridisciplinaire, qui essayait de mettre en relation les différents domaines : littérature, arts plastiques, etc. Dans les personnes de ce groupe – majoritairement des littéraires – il y en avait qui étaient plus au fait des arts plastiques, et c'est par cette revue que j'ai rencontré Buren¹ – ainsi la première version de l'analyse des *Deux Plateaux*, dont vous avez eu ce matin un aperçu par le film de Gilles, est parue en 1987 dans cette revue. De la même manière, on avait fait un numéro sur la musique, ce qui m'a fait rencontrer Gérard Grisey², le fondateur de la [musique spectrale](#). C'est cette revue pluridisciplinaire, qu'on avait fini par sous-titrer *Le magazine des objets réfléchis*, qui m'a permis de travailler en groupe et qui était en fait surtout un lieu d'auto publication pour des gens qui n'avaient rien publié ou quasiment rien. Tous les textes étaient lus, discutés, relus etc. C'était très rigoureux, et donc c'est là que les choses se sont mises en place. Après, les choses ont pris leur cours, de façon plus personnelle. Mais c'est là que les choses se sont un peu fondées.

¹[Daniel Buren](#) (1938) est un artiste français dont la caractéristique est de travailler in situ et qui est connu du grand public pour ses œuvres réalisés dans l'espace public.

²[Gérard Grisey](#) (1946-1998), compositeur français. Ses œuvres ont été commandées par différentes institutions internationales. On les trouve au programme des festivals, des radios et des plus célèbres formations instrumentales d'en Europe et des États-Unis. Son œuvre la plus analysée est *Partiels* pour seize ou dix-huit musiciens composée en 1975 qui jette les bases de ce qui sera la technique de musique spectrale. Cette nouvelle façon d'écrire de la musique, reléguée au rang de curiosité au moment de sa divulgation, est aujourd'hui très influente parmi les compositeurs français du 21^e siècle.

ETUDIANT : On a beaucoup parlé ce matin de la contrainte, et vous l'avez vous-même pratiquée dans plusieurs ouvrages. Je voulais savoir si, pour vous, c'était une manière de stimuler l'écriture ou au contraire, c'était parfois une frustration ? C'est ressenti différemment chez tous les écrivains qui ont pratiqué la contrainte, mais, selon vous, c'est quoi au juste ?

GUY LELONG : Il y en a qui ne supportent pas les contraintes, ça c'est clair. Il y a des gens qui n'imaginent pas du tout travailler comme ça. Moi je ne sais pas travailler sans règles on va dire, plutôt que contraintes, le mot contrainte est peut-être un peu fort, un peu contraignant. Je n'ai rien à raconter de particulier sur ce bas monde, enfin je pense que l'opinion que j'en ai n'est pas plus intéressante qu'une autre. Mon propos n'est pas du tout de tenir un discours sur ce qui m'entoure, enfin dans un texte de fiction en tout cas. Donc la contrainte, la règle, la formalisation est effectivement une chose qui permet d'inventer. En fait il y a deux choses. La première est d'inventer des règles, des formes. C'est vrai que personnellement c'est ce qui m'intéresse le plus quand je fais un travail. C'est de voir en fonction du support et de ses aspects, les formes que l'on peut inventer. Parce que j'ai écrit des textes pour différents supports, à l'époque je disais : « *Je décline l'écriture selon différents contextes* ». Je le dis moins maintenant parce que je fais davantage de choses pour le livre. Mais à l'époque, j'avais fait un travail pour un [atelier de création radiophonique](#) de France Culture, donc là effectivement, j'avais travaillé le médium radiophonique. A partir du moment où j'ai un médium, je peux me dire : « *Qu'est-ce que je fais avec ce médium ?* ». Je peux superposer des voix, par exemple, ce que je ne peux pas faire dans un livre. Je peux faire du montage très précisément, on peut couper au phonème près, etc. J'ai fait pas mal de pièces en collaboration avec des compositeurs, l'idée dans ce cas là, c'est par exemple de faire émerger du texte à partir du son, et beaucoup d'autres procédés similaires qu'on peut envisager. Quand on n'est pas bloqué par un sens préalable, et que l'on regarde le matériel dont on dispose, qu'il vienne de la page, de la scène, voire d'un espace d'exposition, on se demande tout de suite ce qu'on peut faire, quelles pistes on va pouvoir explorer au niveau des opérations. Avant même de savoir ce qu'on va écrire. Ça, c'est la première chose.

Donc effectivement, ça ne m'intéresse pas de refaire un lipogramme³ ou de refaire un palindrome⁴. C'est pour ça que je suis toujours un peu critique par rapport à l'[Oulipo](#). Souvent, ils ont énuméré un certain nombre de contraintes, et c'est un procédé qui finalement ne m'intéresse pas trop. Ce que je trouve intéressant, ce n'est pas de refaire, c'est d'inventer des formes. Pour ma part – et cela vient de la musique – j'ai souvent fait des formes à partir de morphing⁵, j'y ai fait allusion ce matin, où l'on passe progressivement d'un type d'écriture à un autre. Je reproche un peu à la plupart des livres d'être écrits de la même manière, de la page 1 à la page 300. Il y a de très bons livres écrits ainsi, c'est sûr. Mais j'aime assez que la technique d'écriture varie au fur et à mesure de l'avancement du livre, j'aime quand on change vraiment de type d'écriture. Il y a un précédent, c'est *Ulysse de Joyce*⁶, qui est un peu écrit comme ça, où effectivement on a différents types d'écriture en

³ [Le lipogramme](#) est une figure de style oulipienne (ou une contrainte) qui consiste à produire un texte d'où sont délibérément exclues certaines lettres de l'alphabet. Le terme définit précisément un genre de texte et non une figure, bien que Georges Perec ait proposé de nommer le procédé stylistique la liponomie. Le lipogramme est un jeu de mots proche de ses variantes oulipiennes comme le tautogramme

⁴ [Le palindrome](#) ou *palindrome de lettres*, est une figure de style désignant un texte ou un mot dont l'ordre des lettres reste le même qu'on le lise de gauche à droite ou de droite à gauche, comme dans l'expression « *Ésope reste ici et se repose.* ».

⁵ [Le morphing](#) est un des effets spéciaux applicables à un dessin, vectoriel ou bitmap. Il consiste à fabriquer une animation qui transforme de la façon la plus naturelle et la plus fluide possible un dessin initial vers un dessin final. Il est la plupart du temps utilisé pour transformer un visage en un autre. Traditionnellement, une telle opération était mise en œuvre via un fondu, mais a été remplacée depuis le début des années 1990 par des techniques beaucoup plus évoluées permettant de faire une transformation plus réaliste. Le premier clip qui contienne un morphing informatique est *Black or White* de Michael Jackson en 1991. Michel Gondry a détourné les logiciels de morphing de leur usage habituel pour effectuer des transitions entre plans.

⁶ [James Joyce](#) (1882-1941), un romancier et poète irlandais considéré comme l'un des écrivains les plus influents du XXe siècle. Ses œuvres majeures sont un recueil de nouvelles, intitulé *Les Gens de Dublin* (1914), et des

fonction des chapitres. Ce qui m'intéresse, c'est d'inventer de nouveaux types de formes. Soit effectivement des transformations progressives ; si on fait un travail par exemple sur la séquence, on fait émerger du rythme, puis du son, etc. Soit de travailler en fonction des différents supports, de profiter du fait que pour la radio on puisse superposer plusieurs textes, etc. Que pour la page on puisse faire du dessin, ce qui ne marche pas à la radio etc. Si bien d'ailleurs qu'un texte conçu pour un support, ne marche pas pour un autre. Ce serait idiot de prendre le même texte et de passer d'un support à un autre. J'ai un goût pour l'invention formelle, je ne sais pas si c'est le mot qui convient, mais quelque chose de ce type. Donc c'est d'inventer des contraintes dont on se rend compte en les inventant – et c'est la pratique qui permet cela – que ça va donner des résultats qui vous surprennent. Mais si on me demande d'écrire [une anagramme](#), ça m'ennuie, parce qu'il me semble que je connais un peu le résultat à l'avance. Alors, j'essaie d'inventer des choses qui sont plus souples déjà que des contraintes strictement oulipiennes, et qui vont permettre de faire ça. Effectivement, pour moi c'est un stimulant. Sinon, je ne sais pas quoi écrire, ou j'écris un essai théorique, ce qui est un autre registre. Mais pour la fiction, je ne sais tout simplement pas quoi faire.

La deuxième chose importante, c'est que lorsqu'on travaille ainsi, et qu'on a pas le frein finalement d'un sens préalable auquel on serait en quelque sorte assujéti, on produit des phrases qui ont du sens, on ne peut pas y échapper, ce ne sont pas des notes de musique que l'on combine. On produit du sens. Et donc effectivement, quand on travaille comme ça, on fait des choix par rapport à ce que l'on est, ce qui nous intéresse. Si on écrit un livre sans « e », on n'écrit pas le même livre si l'on est Perec ou Blanchot⁷, l'un étant plus « abstrait » et l'autre plus « policier ». Mais, dans tous les cas, on finit par produire des histoires. Et ce sont des histoires que l'on ne connaît pas, ce qui est assez stimulant. Quand les gens racontent leur vie, je commence à m'ennuyer, on sait à priori comment ça se passe avant de commencer... Il doit y avoir différentes façons de faire. Donc on raconte des histoires qu'on ne connaît pas. Et puis surtout on produit des objets énigmatiques, et qui se réfèrent au « réel ». Au fond, on ne sait pas ce que c'est le réel, on y accède par des représentations sensorielles et scientifiques, on a plein de représentations différentes d'un même objet par exemple, mais le but des pratiques dites « artistiques » comme la littérature, c'est d'en produire d'autres. Qui ne sont pas inféodées aux représentations habituelles et qui, d'un certain point de vue, donnent du jeu à celles qu'on a. Aujourd'hui dès qu'on regarde quelque chose, la télévision ou quoi que ce soit, il y a toujours quelqu'un qui a un avis sur quelque chose. De mon point de vue, la littérature n'a d'avis sur rien et je trouve ça très reposant ! Outre le plaisir purement littéraire, c'est le plaisir de produire des objets qui n'ont pas un avis particulier sur telle ou telle compétence, si ce n'est sur la littérature en elle-même, d'un certain point de vue.

ETUDIANT : Au delà du travail d'écriture, est-ce que la contrainte doit être ressentie par le lecteur ? Vous disiez ce matin que pour Perec, beaucoup de gens avaient lu *La Disparition* à cause de la contrainte et qu'il était déçu qu'on n'ait pas lu son livre pour ce qu'il était.

GUY LELONG : C'est une très bonne question. C'est la question du producteur et du récepteur, ou du destinataire. Alors Perec, effectivement, il a un peu essayé tous les cas de figures. Il a écrit des textes avec des contraintes très apparentes, puis dans *La Vie mode d'emploi* on peut dire (certaines personnes le lui ont reproché) que, finalement, l'échafaudage, la construction ne sont pas vraiment perceptibles. Personnellement, je pense que c'est plus intéressant que l'on perçoive simultanément la règle de production, le

romans tels que *Dedalus* (1916), *Ulysse* (1922), et *Finnegans Wake* (1939).

⁷[Maurice Blanchot](#) (1907- 2003) est un romancier, critique littéraire et philosophe français. « Sa vie fut entièrement dévouée à la littérature et au silence qui lui est propre » si bien qu'il resta littéralement cloîtré une bonne partie de son existence. Les rapports, ou les engagements politiques de Maurice Blanchot avec l'antisémitisme et l'extrême droite font l'objet de nombreux débats, cela n'ôtant pas l'influence qu'ont eue sa pensée et son écriture sur tout un pan de la culture française des années 50, 60 et au-delà, et notamment ce qu'on appelle la [French Theory](#).

processus et le résultat. Dans la plupart des livres qu'on lit, on n'est confronté uniquement à l'effet, disons qu'on ne sait pas trop comment ça fonctionne, il n'y a pas de réglage apparent. On a juste l'effet. Personnellement, je ne suis pas satisfait de n'avoir que l'effet. On nous impose un peu ces effets. Dans l'Histoire de l'Art, il y a toujours eu ce partage au fond, indépendamment des ruptures ou courants historiques. Il y a toujours eu ce clivage entre ceux qui montrent comment c'est fait et les autres qui ne montrent pas. Personnellement, je préfère quand on comprend les deux, que l'on peut avoir, à la fois l'effet et le processus, car ça donne un objet plus complexe, faisant que dans la lecture, on peut passer d'un niveau à l'autre. On ne va pas nécessairement chercher à chaque fois la règle. Quand on lit, on a toujours une première lecture comme tout le monde dans laquelle on n'en lit pas 30%, on ne repère que ce qui nous intéresse. Et puis quand on lit *La Vie mode d'emploi*, par exemple, on ne repère pas la polygraphie du cavalier, ce qui en soi n'a pas d'intérêt. Mais par contre, ce qu'on repère tout de suite, c'est qu'il y a un désordre organisé. On ressent malgré tout, que ce n'est pas du tout fait au hasard, et que cela participe à la réception du texte... et on le soupçonne ! Dans *La Disparition* de Perec, les journalistes, les critiques de l'époque ne parlaient que de l'absence du « e ». Quand on lit le livre en entier, on ne se demande pas pendant 300 fois s'il n'y a pas de « e », il y a plein d'autres aspects qui sont tout à fait intéressants et qu'on repère à la lecture. Par ailleurs, ce n'est pas parce qu'une règle est mise en pratique, qu'on la perçoit telle quelle. Il y a parfois des choses objectivées sur la page et le mécanisme perceptif n'est pas du même ordre. Ces questions-là sont très complexes. La littérature a un avantage, c'est qu'on peut lire à la vitesse qu'on veut, ce n'est pas comme en musique. Donc je pense qu'il est bien d'avoir des degrés, c'est mieux si on a un minimum de perception du réglage. Et, que ce soit dans le Nouveau Roman ou chez Perec, le texte renvoie à ce réglage.

Quand j'ai parlé ce matin, à propos de *La Vie mode d'emploi*, du petit beurre LU dont il manque un angle, c'est impossible à comprendre à la seule lecture, car cela renvoie à l'un des schémas qui organise le texte. On ne peut comprendre que si l'on fait cet effort d'analyse de texte quasi scientifique, consistant à aller consulter les documents dans les archives. Mais dans *La Vie mode d'emploi*, il y a aussi des principes que l'on comprend tout de suite. Perec c'est quelqu'un qui à la fois écrit un livre qu'on peut lire à plat ventre sur son lit comme un catalogue *Manufrance*⁸, et qui fait aussi la joie des universitaires. Il y a vraiment plein de niveaux qui se superposent. En général, le roman ne fait pas ça. Il n'y a pas autant de règles, de schémas, de complexifications. Dans *La Jalousie*, Robbe-Grillet utilise beaucoup le procédé de la variante, qui se comprend très facilement, qui est très repérable. De ce point de vue là, c'est plus souple, parce que les règles sont plus simples. On comprend tout de suite le lien entre des éléments de la fiction qui apparaissent. Les écrivains ont essayé différentes formules. Personnellement, je fais en sorte que les règles que j'emploie soient, autant que possible, perceptibles. L'idée de tous ces travaux formalisés, c'est qu'au bout du compte, on perçoive le principe d'engendrement et le résultat en même temps. Et qu'on puisse glisser de l'un à l'autre. On se laisse prendre par la fiction, puis, à un moment, elle rejoint le niveau des fonctionnements et on comprend qu'elle fait le lien entre les règles employées. C'est ce jeu-là qui me plaît.

ETUDIANT : Dans votre livre *Le Stade*, dont vous avez parlé ce matin, on trouve beaucoup d'éléments de contraintes, comme par exemple le plan qu'utilise Georges Perec, ou la forme du texte chez Mallarmé... On se demandait si votre règle était d'intégrer les règles de ces auteurs ou une contrainte multiple qui vous était vraiment propre ? Ça rejoint un peu ce que vous disiez quand vous parliez d'inventer une règle.

⁸[Manufrance](#), célèbre entreprise de Saint-Etienne créée en 1885 et qui fut la première entreprise de vente par correspondance créée en France. Elle édita pour ce faire dès son origine un catalogue de vente par correspondance resté célèbre pour sa clarté et sa facilité de lecture. En 2010, l'entreprise commercialise toujours par le biais de son catalogue général et du catalogue *Armes et munitions*, de nombreux articles concernant la randonnée, la pêche, la chasse, la coutellerie...

GUY LELONG : Dans le tableau du *Stade* que j'ai montré, j'ai donné un exemple des quatre types d'écriture programmés (concept, scénario, écriture, édition). Il y a donc quatre textes : le « projet de roman » de *La Vie mode d'emploi* de Perec, *La Mort et la Boussole* de Borges, *Le Bruit et la Fureur* de Faulkner et *Fuzzy Sets* de Claude Ollier. Dans *Le Stade*, j'ai, si je puis dire, mis un point d'honneur à me référer explicitement à ces quatre textes et à ne pas en citer d'autres. C'est un peu naïf peut-être, mais je ne voulais pas que ce soit réservé aux « spécialistes » qui ont lu toute la bibliothèque ; il n'y a aucune difficulté à trouver les sources, elles sont indiquées au tout début du livre. Donc, je me suis obligé – comme une règle en plus de celles que j'avais déjà pour le livre – à faire une citation de ces quatre textes dans les quatre chapitres qui y correspondent. Ainsi, le schéma du *Stade*, qui termine le premier chapitre, est une référence explicite au schéma qui est exposé à la fin de *La Vie mode d'emploi* et la dernière phrase de ce chapitre est construite comme la dernière phrase de ce livre. Le deuxième texte, c'est *La Mort et la Boussole* de Borges qui est construit sur la figure du losange. C'est un récit policier avec des crimes qui ont lieu à Buenos Aires, dans trois points de la ville qui forment un triangle équilatéral et l'on en déduit un quatrième point, qui forme un losange. La figure du triangle équilatéral qui produit un losange par dédoublement est à l'origine d'une figure génératrice du *Stade*, et la relation est là aussi très explicite. Le troisième chapitre se réfère au *Bruit et la Fureur* de Faulkner, dont il reprend le principe de transformations progressives que j'ai rapidement expliqué ce matin, mais en les appliquant à des unités linguistiques différentes plutôt qu'à des types de récits – et je lui ai emprunté le thème de l'eau. Le dernier chapitre se réfère à *Fuzzy Sets* de Claude Ollier, qui est l'un des rares livres spatialisés qui ait été écrit et je lui ai emprunté la thématique des écrans. Une partie de la fiction du *Stade* est donc engendrée par ces textes, qui sont d'abord donnés comme des exemples de genre textuel.

Mon propos est moins d'intégrer certaines règles que ces auteurs ont utilisées, que de proposer une relation inhabituelle à la bibliothèque, moins réservée aux universitaires qu'offerte à tout lecteur. Mais surtout cet emprunt réglé de citations s'intègre au principe général du livre. Commençant à la façon d'un essai théorique, il passe au régime de la fiction à la toute fin du premier chapitre, dès que le plan du stade est suffisamment élaboré pour que le narrateur, qui devient donc personnage, puisse y entrer. Le régime du texte est alors celui d'un scénario assez classique. Puis, avec le troisième chapitre, celui qui correspond au stade de l'écriture, les contraintes arrivent. Et là, le travail m'est assez spécifique. Mon idée est qu'il n'y a pas de médium « vrai » des différents domaines artistiques (la langue pour la littérature, le son pour la musique, le trait pour le dessin, la couleur pour la peinture, etc.), mais différentes descriptions de ces médiums. Pendant longtemps, l'outil le plus pratique pour décrire la langue a été la grammaire et ce qu'on appelle les parties du discours. La plupart des écrivains écrivent avec un matériau qui est moins la langue que la langue décrite par la grammaire et donc par les parties du discours, les noms, les verbes, les adjectifs... Or au XX^{ème} siècle, une discipline est née : la linguistique, qui ne décrit pas du tout la langue de la même manière. Elle définit celle-ci en unité, les plus petites étant le phonème⁹ et le morphème¹⁰. Il y a là une façon de décrire la langue, qui permet d'organiser des progressions : le phonème, la syllabe, la phrase, voire le récit (et, pour ce dernier, on bénéficie du travail des « narratologues »). Bref, dans le troisième chapitre du *Stade*, qui est contraint, les unités sur lesquelles portent les règles sont de plus en plus fines : le montage des séquences, la phrase (c'est-à-dire la syntaxe), la syllabe (qui permet un travail rythmique, voire métrique) puis la lettre. Pour cette dernière contrainte, j'ai opté pour un lipogramme

⁹ Un phonème est la plus petite unité distinctive (c'est-à-dire permettant de distinguer des mots les uns des autres) que l'on puisse isoler par segmentation dans la chaîne parlée. Un phonème est en réalité une entité abstraite, qui peut correspondre à plusieurs sons. Il est en effet susceptible d'être prononcé de façon différente selon les locuteurs ou selon sa position et son environnement au sein du mot.

¹⁰ Un morphème est la plus petite unité porteuse de sens qu'il soit possible d'isoler dans un énoncé. De même que le phonème, le morphème est une entité abstraite susceptible de se réaliser de plusieurs manières dans la chaîne parlée. En français, la préposition *en* est un morphème, mais selon qu'elle est suivie par un mot commençant par une voyelle ou par une consonne, elle sera réalisée (par exemple dans *en France*) ou non (par exemple dans *en Italie*.)

en « r », car c'est le moment où le personnage s'enlise dans le bassin de natation et manque... d'air. C'est une contrainte beaucoup moins dure que l'absence de « e » dans *La Disparition*. Elle est aussi beaucoup moins perceptible. J'ai organisé ce chapitre de manière plutôt égalitaire en fonction des différents réglages (séquence de récit, phrase, syllabe, lettre ou phonème), mais les résultats perceptifs ne sont pas tous de même valeur. Les réglages métriques s'entendent beaucoup plus que le lipogramme en « r ».

GILLES COUDERT : A propos de ces effets induits non maîtrisés, l'absence de « e » conduit à fabriquer une langue française, mais qui a tendance à s'orienter vers un certain type d'origine. Les langues sont formées de plein de choses, par exemple le latin, l'allemand, l'anglais etc. Par le fait de supprimer le « e », on retombe sur une langue plus vernaculaire, comme du patois, où on utilise beaucoup plus le « a », le « o », etc. Cela oriente ce qui est dit par l'utilisation de mots qui n'ont pas de « e » vers un type de discours, de langage, de sonorités différentes bien sûr, mais aussi vers une narration différente. Quand on lit *La Disparition*, ça reste une écriture très moderne, mais il n'empêche que l'on est là sur une typologie de la langue qui utilise des mots orientant à un moment ce qui est décrit ou écrit. J'aimerais bien que tu nous parles de ces effets induits, est-ce que tu les contrôles au départ ?

GUY LELONG : On ne peut pas tout maîtriser, ça c'est certain. Contrairement à ce qu'ont cru les « modernes », il est impossible qu'un objet ne se réfère pas à plein d'autres choses. Cette idée des « modernes » qu'un tableau ne renvoie qu'à lui-même... Ce qui est certain quand on lit ces ouvrages, c'est qu'ils réfèrent d'abord à eux-mêmes, qu'ils expliquent d'abord la façon dont ils sont écrits, formés, fabriqués... Mais ça ne s'arrête pas là. Plus un système est contraint, plus il se réfère aussi à autre chose.

GILLES COUDERT : Plus il génère une liberté sur l'intention.

GUY LELONG : Oui, c'est un peu le phénomène du trampoline, effectivement. Dans *La Disparition*, il y a parfois un côté presque trivial dans certaines références langagières, dues à l'absence de « e ». Perec s'en amusait, d'autant qu'il était très virtuose, mais on ne peut pas contrôler tous les effets induits. Il peut arriver, quand on met en place une règle, qu'on n'aime pas du tout le résultat, alors soit on change de règle, soit on recommence tout. Il y a un jeu dans tout cela, mais il est évident que pour tout ce qui est de l'ordre de la référence externe, on n'a aucun contrôle sur le récepteur.

GILLES COUDERT : C'est un paradoxe absolu, car c'est une hyper contrainte qui génère une œuvre très ouverte.

GUY LELONG : Oui, parce qu'on ne sait pas exactement comment quelqu'un va repérer qu'il n'y a pas de « e », par exemple. Comme nous avons tous le même cerveau, il y a des mécanismes que nous recevons de la même façon. Ensuite les cultures sont différentes. Et l'histoire personnelle aussi. Donc en fonction de cela, la réception est disparate. Plus on contrôle un niveau, qui est disons celui de la fabrication, plus il est explicite. Le reste, ce qui appartient en propre au destinataire, on ne sait pas trop. En revanche, comme l'écrivain est son premier destinataire, il sélectionne les résultats en fonction de leur « réussite » et de son goût personnel. Je ne sais pas si je réponds à la question...

GILLES COUDERT : Oui, tout à fait. C'est ce que je voulais pointer, le fait qu'une maîtrise, un contrôle absolu de la proposition au départ, génère une œuvre riche.

GUY LELONG : Souvent les gens pensent qu'à partir du moment où il y a règle, et en plus désignation de la règle, cela crée quelque chose de complètement forclos, d'autiste... Or je pense que ce n'est effectivement pas du tout ça, parce qu'il y a des mécanismes de la référence, qui sont extrêmement complexes et qui renvoient à plein d'autres choses.

ETUDIANT : Concernant la conservation des ouvrages que vous nous avez présentés ce matin, il s'agit essentiellement de textes comme *La Disparition* ou d'autres, comme le petit livre de Roussel, avec des écritures basées sur la forme. Autant on pourrait éventuellement imaginer des éditions numériques pour *La Disparition*, autant ce n'est guère envisageable pour les *Nouvelles Impressions d'Afrique* de Roussel.

GUY LELONG : En fait, et curieusement, depuis l'invention de l'imprimerie, il n'y a pas tant de livres qui ont été écrits pour le support spécifique du livre. La plupart pourraient être écrits sur une seule ligne. Ils supporteraient bien le passage au numérique, puisqu'il n'y a pas de contrainte de mise en page. Dans le cas des objets spécifiquement faits pour le livre, oui, c'est sûr, on perd quelque chose dès qu'un aspect n'est pas transposable. Pour les *Nouvelles Impressions d'Afrique*, la transposition numérique de la couleur me semble possible ; quant aux illustrations...

GILLES COUDERT : On pourrait traduire le jeu qu'il fait, le cacher/montrer sous forme électronique aussi. Il montre sans montrer, il fait un pied de nez tout de même.

GUY LELONG : On pourrait peut-être trouver un équivalent qui ne soit pas une tromperie.

GILLES COUDERT : Mais il y a des choses qui sont impossibles à rendre : le rapport avec le matériau, le papier, la texture... Le livre est constitué de pages coupées, grises, mais aussi de textures qui changent à l'intérieur.

GUY LELONG : Jacques Sivan¹¹ a conçu cette édition. Roussel avait laissé des prescriptions pour les différentes couleurs sans préciser lesquelles, car, à l'époque le coût d'une impression en couleurs était trop élevé et le livre a été imprimé en noir avec des systèmes de parenthèses, très difficiles à lire. Sivan a eu une idée très judicieuse pour le choix des couleurs. Le texte des *Nouvelles Impressions d'Afrique* est publié avec un texte de jeunesse de Roussel, *L'âme de Victor Hugo*. Ce texte de jeunesse comporte la description d'un brasier avec une gradation de couleurs. Sivan a repris cette gradation pour colorer le texte des *Nouvelles Impressions* et l'a disposée sur fond gris. Cette réalisation n'est donc pas de Roussel, mais, outre qu'elle est argumentée, elle me semble respecter son projet. Dans ce cas, même avant toute éventuelle transposition numérique, il y a donc déjà des décisions à prendre.

GILLES COUDERT : Au Moyen Âge, avec les enluminures, tous les textes étaient copiés à la main, ils étaient uniques et produits par un moine copiste qui apportait en général son interprétation graphique, spatiale... Est-ce que l'invention de l'imprimerie n'a pas été une machine à laminer, à standardiser ?

GUY LELONG : Oui c'est certain. Tu connais la distinction qui a été faite par Nelson Goodman¹² entre art autographique et [allographique](#). Un exemple d'art autographique est la peinture traditionnelle avec laquelle le peintre assure la production jusqu'au bout. Une fois qu'il a terminé sa toile, l'artiste a fini son travail et l'œuvre est arrivée à son aboutissement.

¹¹ [Jacques Sivan](#), poète français né en 1955, s'est interrogé sur l'hétérogénéité constitutive de la langue. À partir de 1989, il fonde la Revue Java qui fut un lieu de croisements des écritures expérimentales jusqu'à son dernier numéro en 2004. Depuis lors, s'ouvrant aux possibilités offertes par la technique aussi bien au niveau sonore qu'au niveau visuel, Sivan s'est mis à travailler avec des artistes musiciens ou des vidéastes.

¹² [Nelson Goodman](#) (1906-1998), philosophe et logicien américain, reconnu pour sa réflexion sur le problème de l'induction à travers laquelle il a développé, dans la tradition de la logique cognitive, un paradoxe resté célèbre. Il se fait connaître aussi dans le cadre de l'esthétique analytique dont il est un des penseurs fondamentaux. Parallèlement à sa carrière de philosophe, il gère une galerie d'art à Boston. Son expérience en tant que marchand d'art explique son penchant vers le domaine de l'esthétique, où sa contribution est mieux reconnue qu'en logique et en philosophie analytique.

Un exemple d'art allographique est la musique. Quand le compositeur a fini sa partition, il a fini son travail, mais pour que l'œuvre arrive à son aboutissement, il faut faire jouer la partition, ce qui suppose à la fois une notation et une délégation... Ce que Goodman explique, c'est que toutes les pratiques artistiques depuis le début de l'humanité étaient autographiques. La musique était une performance, il n'y avait pas de notation. Mais au fur et à mesure de l'avancée des civilisations, la plupart des arts – à l'exception de la peinture jusqu'aux minimalistes américains et plus particulièrement [Sol LeWitt](#) – ont été notés et ont donc accédé au régime allographique. Pour la littérature, l'imprimerie a été l'un des grands vecteurs du renforcement allographique, car elle permet de reproduire un texte à autant d'exemplaires que l'on veut, indépendamment de ses caractéristiques physiques. Mais dès qu'un texte tend vers la spatialité, il peut tendre vers l'autographique et à l'exemplaire unique. C'est pourquoi Gutenberg a mis fin à tout un travail médiéval de spatialisation. Au Moyen Âge, les lettres étaient souvent dessinées de façon à être toutes de la même largeur, ce qui permettait d'organiser des compositions graphiques souvent très sophistiquées. Ce qui a donné à Mallarmé l'idée de prendre pour unité de mesure du poème non plus le vers mais la double page, ce ne sont pas les enluminures médiévales, mais la presse. Avec l'essor de la presse au XIX^{ème} siècle, la génération des poètes romantiques s'est d'abord enthousiasmée, car ils pensaient pouvoir bénéficier d'un support de publication destiné à un très grand nombre. Mais ils ont assez vite déchanté. (C'est peut-être ce qui nous attend avec le numérique !) Mallarmé comprend très vite que le pouvoir de la presse provient de ce qu'elle fait croire à un éternel présent, qui est une fiction. « *Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain* », écrit-il. Et en même temps, il est assez fasciné par la mise en page de la presse telle qu'elle se profile, même s'il trouve un peu simpliste de se limiter à ce qu'il a appelé *l'insupportable colonne*. Le *Coup de dés* peut aussi se lire comme une réponse à cette question : que peut-on faire de la page autrement que ce qu'en fait la presse ? En même temps, il retrouve une conception pré Gutenberg.

GILLES COUDERT : C'est une boucle qui se boucle. C'est très intéressant ce que tu viens de dire sur l'apparition de la presse et la double réaction suscitée.

GUY LELONG : C'est la raison pour laquelle Mallarmé s'est beaucoup intéressé au livre, à la disposition du texte dans la page. Mais il faut attendre les années 1960-1970 avec, par exemple, la poésie américaine et le travail de quelqu'un comme Emmett Williams¹³ pour retrouver un travail de spatialisation comparable.

VERONIQUE MORI : Concernant la conservation de vos travaux dans le futur : on se demande, par exemple, s'ils doivent n'avoir que la forme d'un livre ? S'ils doivent être restaurés, pour garder leur sens ? Par exemple pour *Le Stade*, est-ce qu'il doit garder sa forme ou peut-on envisager de le transformer avec une autre technique et le rendre tout aussi pertinent ?

GUY LELONG : Avec une autre technique, je ne crois pas. En revanche, tout n'est pas fixé. Le format du livre par exemple peut varier. On ne peut pas tout prescrire, c'est impossible. C'est comme en musique, il y a des choses qui sont laissées au libre arbitre de l'interprète. C'est un peu pareil. Le format n'est pas imposé. Ce qui est relativement imposé, c'est l'homothétie : un livre à l'italienne, ça ne marcherait pas. Mais par contre, il y a des paramètres qui restent contingents et sur lesquels il n'y a pas de prescription sauf à sombrer dans le fétichisme. Un texte n'est pas un tableau. C'est là où serait la limite. Mais ce n'est ni le cas ni le but d'un texte. Mes éditeurs souhaitaient faire une version numérique, mais je n'y suis pas très favorable. Il y a évidemment de nombreux aspects qui seraient conservés lors d'un passage au numérique, mais d'autres, qui me semblent très importants, disparaîtraient.

13 [Emmett Williams](#) (1925-2007) était un poète américain. Il collabora avec [Daniel Spoerri](#) au cercle de Darmstadt de poésie concrète de 1957 à 1959. Dans les années 1960, Williams fut le coordinateur européen de [Fluxus](#), et un des membres fondateurs du *Domaine Poétique* à Paris.

GILLES COUDERT : De toute façon, il y a une dimension qui disparaît. L'objet en tant qu'objet tridimensionnel, même une simulation en 3D, ne se manipule pas avec les mains.

GUY LELONG : Il est vrai que je suis un peu vieux jeu, j'aime l'objet livre. Je ne me vois pas lire *À la recherche du temps perdu* sur écran, même si certains le font...

ETUDIANT : Certains écrits nécessitent une part d'expérimentation. Par exemple votre livre : le fait qu'il s'ouvre et forme un stade. Est-ce que c'est une contrainte parmi d'autres ou c'est une caractéristique de la littérature à contrainte comme *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau ou *Timothée dans l'arbre* de Paul Fournel¹⁴, qui propose différentes bifurcations permettant d'expérimenter différentes histoires. Est-ce que c'est une contrainte ou un trait de cette littérature que le lecteur soit conduit à accomplir des gestes ?

GUY LELONG : Non, il ne me paraît pas y avoir de liens obligés. *Cover to cover* de Michael Snow¹⁵ conduit à des manipulations du même type, alors que c'est un livre fait uniquement de photos. Chaque page présente le recto et le verso de ce qui est photographié et, au fur et à mesure qu'on parcourt le livre, on est, à un certain moment, obligé de le retourner pour continuer à le lire.

GILLES COUDERT : C'est intéressant ce que tu dis sur Fournel, parce que c'est un peu le début de l'hypertextualité : choisir où tu veux aller. On devient acteur du livre, on choisit son parcours. Ce qui commence à devenir notre quotidien avec les web documentaires, toutes les plateformes multimédia où le spectateur devient maître de l'histoire... à tel point qu'on peut se demander si les gens ne sont pas juste demandeurs de récits tout simplement. C'est étonnant car plus il y a le choix, plus il y a une demande de récits standards, de suivre la subjectivité de quelqu'un d'autre.

GUY LELONG : Ces questions de parcours multiples ont été posées par Paul Valéry, qui reprochait au roman de ne proposer que d'aller d'un point A à un point B. L'idée c'était de contester l'*unidirectionnalité* du récit. Le Nouveau Roman a beaucoup développé cette idée avec la multiplication des variantes. Aujourd'hui, beaucoup donnent un nouveau jour à ces idées avec la notion d'interactivité, qui permettrait au destinataire d'agir sur le déroulement d'un travail. J'ai vu récemment un spectacle de Jean-François Peyret¹⁶ qui allait dans ce sens et qui était très intéressant.

GILLES COUDERT : De manière plus contemporaine, quels sont les écrivains qui travaillent sur les choses de ce type ? Peux-tu donner quelques pistes. ?

¹⁴ [Paul Fournel](#) est un écrivain français né en 1947, il est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *Le Guignol lyonnais classique (1808-1878) étude historique, thématique et textuelle d'une forme d'art populaire*. Paul Fournel devient éditeur chez Hachette, chez Ramsay (1982-1989), puis chez Seghers (1989-1992).

Il ne cesse d'écrire et d'explorer des formes nouvelles, il est nommé régent du Collège de Pataphysique et Président de l'Oulipo. Il est aussi président de la Société des gens de lettres de 1992 à 1996 puis attaché culturel de l'ambassade de France au Caire (2000-2003) et directeur littéraire du Centre régional des lettres de Languedoc Roussillon.

¹⁵ [Michael Snow](#), né en 1929 est un artiste contemporain canadien. Son travail, couvrant de multiples domaines de la création, a fait de lui une figure majeure de l'Art contemporain canadien de l'après-guerre à nos jours. Il est en effet à la fois peintre, sculpteur, cinéaste, photographe, plasticien et musicien.

¹⁶ [Jean François Peyret](#) est un auteur metteur en scène. De 1982 à 1994, il crée avec Jean Jourdeuil une quinzaine de spectacles (écriture, traduction, mise en scène), souvent à partir de textes non dramatiques, de Montaigne à Lucrèce, faisant au passage connaître l'œuvre d'Heiner Müller, parcours qui s'acheva avec *Le Cas Müller*, présenté à Avignon en 1991. En 1994, avec Sophie Loucachevsky, il réalise et anime le Théâtre-Feuilleton au Théâtre de l'Odeon. En 1995, il crée une nouvelle compagnie, tf2 (théâtre-feuilleton 2). En 2011, il crée la pièce *Ex vivo / In vitro*, co écrite avec le neurobiologiste Alain Prochiantz au Théâtre de la Colline.

GUY LELONG : Il y a ce livre dont je n'ai pas eu le temps de parler ce matin, *La Maison des feuilles* (*House of Leaves*) de Mark Danielewski ¹⁷. Il a mis 15 ans à l'écrire. Le récit procède d'une série d'enchâssements. Un premier personnage trouve un manuscrit chez un second, et ce manuscrit est le compte rendu d'un film qui raconte l'histoire de la « Maison des feuilles ». Cette maison a pour particularité d'être plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur, car il y a un espace qui apparaît, un jour, à la façon d'un placard. Et cet espace va grandir et devenir énorme, absorber les personnages principaux, dont certains vont sombrer dans la folie. Parallèlement, au fur et à mesure que la maison se transforme, le dispositif paginal s'affole complètement. De plus, le livre croise des styles très différents, oscillant entre Mallarmé et la série B. C'est à lire absolument.

GILLES COUDERT: Nous clôturons donc ce cycle sur un conseil de lecture ! Merci à tous de nous avoir suivi et de continuer à nous suivre en ligne sur les sites de [Mémoire à l'œuvre](#) et d' [a.p.r.è.s éditions](#) ou des surprises pourraient vous attendre...

¹⁷ [Mark Z. Danielewski](#), né en 1966 est un écrivain américain. Entre 1993 et 1997, il écrit *House of Leaves*, un récit autour d'une maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur. En 1999, Pantheon Books accepte de le publier et il compte parmi les finalistes du prix Bram Stoker dans la catégorie « Premier Roman ». L'ouvrage paraît en France chez Denoël sous le titre *La Maison des feuilles* en 2002 (trad. Christophe Claro). *La Maison des feuilles* est un livre doté d'une mise en page hallucinée, de textes disloqués. Danielewski y mélange plusieurs narrations qui s'entremêlent jusqu'à brouiller le lecteur en combinant les styles et les genres - roman mais aussi extrait de magazine, interview, citation authentique ou inventée, critique photographique, etc. En 2007 paraît en France *O Révolutions* (*Only Revolutions*), récit dense et complexe dont la lecture est rendue difficile par la juxtaposition du récit des 2 héros (le livre se lit à l'endroit et/ou à l'envers) et par la présence de notes historiques en marge.